

# El trazo de la huella ausente

*La legitimidad de la animación en el documental fílmico*

*Trabajo final de Grado / Modalidad A*

*Comunicación Audiovisual*

*Presentado por Alba Simón Domínguez*

*Tutorizado por Jose Antonio Palao Errando*

*Junio 2015*



## RESUMEN

---

El concepto documental siempre ha estado ligado a la idea de realidad, entendido en sus inicios como una representación fiel de la misma con la menor intervención posible. En el ámbito cinematográfico se encuentran diferentes tipos de documental, desde el de observación hasta el testimonial entre otros, pero todos poseen una inclinación hacia lo verídico. Sin perder esta intención, el género ha experimentado cambios y ampliado horizontes, e incluso modificado su definición al integrar la animación en el mismo. Este segundo concepto, más unido a la subjetividad y la ficción, aporta un nuevo punto de vista y un planteamiento respecto a esta combinación; ¿es legítima esta nueva denominación de documental aun cuando la imagen mostrada no es una filmación del mundo real?

A partir del análisis de la película *Vals con Bashir*, se da respuesta a esta cuestión, y se aborda la memoria de los protagonistas como recurso principal en el género documental. Así como las nuevas formas de relación y representación entre documental y realidad.

DOCUMENTAL

ANIMACIÓN

IMAGEN

REALIDAD

FICCIÓN

MEMORIA

## **ABSTRACT**

---

The concept of documentary has always been linked to the idea of reality which was first understood as a faithful representation of it with the least possible intervention. In the cinematographic field there are different types of documentary, such as the observation or the testimonial among others, but all of them have an inclination towards truth. Without losing this intention, the genre has undergone changes and expanded horizons, and even modified its definition to integrate animation in it. This second concept, more connected to subjectivity and fiction, brings a new perspective and approach to this combination. Is this new documentary denomination legitimate even if the displayed image is not filming the real world?

From the analysis of the film “Waltz with Bashir”, we could find the response to this question. In addition, the memory of the protagonists is seen as the main resource in the documentary genre, as well as new forms of relation and representation between documentary and reality.

DOCUMENTARY

ANIMATION

IMAGE

REALITY

FICTION

MEMORY

## ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>                            | <b>3</b>  |
| <b>2. HIPÓTESIS.....</b>                               | <b>5</b>  |
| <b>3. MARCO TEÓRICO.....</b>                           | <b>6</b>  |
| 3.1. La imagen como representación de la realidad..... | 6         |
| 3.1.2 La captura de la imagen.....                     | 8         |
| 3.2. El documental.....                                | 9         |
| 3.3. La animación como recurso documental.....         | 11        |
| 3.3.1. Inmersión en la imagen animada.....             | 16        |
| 3.3.2. El horror animado.....                          | 17        |
| <b>4. ANÁLISIS VALS CON BASHIR.....</b>                | <b>34</b> |
| 4.1. Introducción al vals.....                         | 34        |
| 4.2. La visión.....                                    | 35        |
| 4.3. La cámara imaginaria.....                         | 39        |
| 4.4. La imagen real.....                               | 42        |
| 4.5. Influencias de la ficción.....                    | 45        |
| <b>5. RESULTADOS.....</b>                              | <b>47</b> |
| 5.1. La ilustración de la memoria.....                 | 47        |
| 5.2. El protagonismo de la palabra.....                | 50        |
| 5.3. La presencia del autor.....                       | 51        |
| <b>6. CONCLUSIONES.....</b>                            | <b>53</b> |
| <b>7. BIBLIOGRAFÍA.....</b>                            | <b>57</b> |

## INTRODUCCIÓN

---

La etiqueta “documental” combinada con “animación” como categorización de una composición audiovisual, no ha estado hasta hace poco asumida en la industria cinematográfica. Si nos remitimos a las categorías de los premios cinematográficos como los Goya o los Oscar, no encontramos entre sus premios la sección “Documental de animación”, sin embargo, sí se recoge y se hace distinción entre “Película” y “Película de animación” o entre “Cortometraje” y “Cortometraje de animación”. Pero en el documental se asume que solo existe un formato de representación. No fue hasta la llegada de Persépolis (2007) a los Oscar y posteriormente Vals con Bashir (2008) cuando se dio mayor visibilidad a esta hibridación de géneros, sin conseguir todavía su propia clasificación en los diferentes festivales. Esto no quiere decir que esta combinación de documental y animación sea una tendencia únicamente contemporánea. Así pues, de aquí surge la motivación de este trabajo, la curiosidad por destripar este “nuevo” género, dando a conocer las aportaciones que genera la animación en el documental.

{ 3

Por lo tanto, partiremos del cuestionamiento de que un recurso vinculado con la ficción sea capaz de complementar un género vinculado con la objetividad y el realismo. ¿Hacia qué tendencia se mueve el género documental?

Teniendo como objetivo final demostrar la legitimidad del uso de la animación para realizar una representación de lo real, analizaremos del cambio que supone esta aportación en la nueva definición del género e indagaremos también en la pérdida de veracidad en la imagen y el consiguiente protagonismo de la palabra. Asimismo profundizaremos en el uso de la memoria como fuente principal en las representaciones.

Para ello, exploraremos la definición de documental y el valor de la imagen a lo largo de los años. Analizando qué aporta la animación a este género, tanto en códigos estéticos como narrativos, a partir del análisis de la película Vals con Bashir. Observando también las posibles influencias de la ficción.

## INTRODUCTION

---

The film industry recently assumed the "documentary" label combined with "animation" as a categorization of an audiovisual. If we refer to the categories of film awards such as "Los Goya" or "The Oscars", we will not find among his awards the "animated documentary" section. However, they make distinction between "picture" and "animated feature" or between "live action short film" and "animated short film". But in the documentary field is assumed that there is only one representation format. It was not until the arrival of *Persepolis* (2007) and later *Waltz with Bashir* (2008) to the Oscars when greater visibility to the hybridization of genres came without even getting their own place in the different festivals. This does not mean that this combination of documentary and animation is a uniquely contemporary trend. So, the motivation for this research project comes from here, from the curiosity about gutting this "new" genre, revealing the contributions that animation generated in the documentary.

{ 4

Therefore, we will start from the belief that a resource associated with fiction is able to complement a related genre with objectivity and realism. What trend do documentaries move towards?

With the ultimate aim to demonstrate the legitimacy of the use of animation to make a representation of reality, we will analyze the changes resulting from this contribution in the new definition of the genre and also we will investigate the loss of veracity in the image and therefore the importance of the speech. Also we will delve into the memory usage as the main source representations.

With this purpose, we will explore the definition of documentary and the value of the image over the years, analyzing what animation brings to this genre, both aesthetic and narrative codes, from the analysis of the film *Waltz with Bashir*, and noting also the possible fiction influences.

## **HIPÓTESIS**

---

Desde los inicios del cine, las grabaciones que se realizaban ya suponían un acercamiento a lo que posteriormente se denominaría documental. Antes del que muchos denominan el primer documental, *Nanook of the North*, se filmaban escenas de la vida cotidiana donde su único objeto era registrar acontecimientos como la circulación en una calle o un bebé comiendo.

Si bien toda definición de documental se rige por el menor grado de control o intervención posible en la propia filmación, a priori, las grabaciones nombradas encajarían con el concepto. Ya que la única acción llevaba a cabo es colocar la cámara frente a lo que se quiere exponer, sin escenificación alguna. Sin embargo, en toda filmación, la elección de un plano concreto ya supone una representación de la realidad que se quiere mostrar. Desde el momento en el que se elige un encuadre determinado, se deja fuera de campo datos que se escapan y hace que lo mostrado esté incompleto a efectos de lo real. Como afirma Bill Nichols (1997: 94) “toda representación, por muy imbuida que esté de significado documental, sigue siendo una fabricación”.

{ 5

Por lo tanto, una representación gráfica o dibujada de la misma situación, será del mismo modo, una representación de dicha realidad. Así el documental animado tiene la misma validez que el filmado.

## MARCO TEÓRICO

---

### 3.1 La imagen como representación de la realidad

La intención de documentar la realidad por medio de la cámara cinematográfica se encuentra desde los inicios de su creación, pero como afirma Gionco (2012: 2), “las imágenes han intentado representar la realidad desde antes de la aparición del cine”. El dibujo tiene una mayor historia en cuanto a la representación documental del entorno.

El universo de las imágenes y los lenguajes ha sido tradicionalmente recipiente excelente para verter la imagen del hombre sobre sí mismo, sobre su realidad. Como prueba pionera de ello existen las pinturas rupestres, donde los primeros hombres mostraban escenas de su vida cotidiana. Cock (2008: 2) añade a este grupo de antecedentes importantes en todo movimiento documentalista posterior; “los jeroglíficos y secuencias narrativas del mundo antiguo, las escenas cotidianas y naturalistas del renacimiento, pero más aún las láminas científicas y de viajeros que intentaban reflejar objetivamente la realidad en la ilustración”.

{ 6

La pintura, junto a otras artes plásticas, supusieron durante mucho tiempo el medio de expresión visual en el que se plasmaba toda representación del entorno y en el que en el siglo XV tendía a la imitación lo más completa posible del mundo exterior. André Malraux, escribió que “el cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca”.<sup>1</sup>

La aparición de la fotografía fue la mayor competencia para el dibujo y la que inició el conflicto del realismo en el arte al incorporar la perspectiva y una representación más objetiva que la pintura. Satisface esa obsesión por la

---

<sup>1</sup> Citado por André Bazin en “Ontología de la imagen fotográfica”, originalmente publicado en *Problèmes de la peinture* (1945) recogido en *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. 2008, pág.24



semejanza y el realismo en las artes plásticas, consiguiéndola sin la subjetivación inevitable de la mano y visión del pintor en sus obras.

Sin embargo, Bazin (2008: 26) defiende que el fenómeno esencial del paso de la pintura barroca a la fotografía no reside únicamente en el perfeccionamiento material que ésta aporta, sino en “un hecho psicológico; la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido”. Por lo tanto su originalidad reside en su objetividad, que le aporta una credibilidad inexistente en cualquier obra pictórica. A diferencia de la pintura, en la que interviene la mano humana, la imagen fotoquímica es capaz de reproducir la realidad por medios exclusivamente mecánicos, lo que le aporta un valor documental.

A pesar de las posibles alteraciones que puede sufrir la fotografía, se le atribuyó un vínculo casi sagrado con lo real que prevaleció sobre la subjetividad de la toma fotográfica respecto a la naturaleza.

{ 7

La fotografía, junto con el cine posteriormente, se establecieron durante décadas como los grandes aliados de tres discursos. En el discurso de identidad; con las fotografías o pasaportes, en el de la verdad; funcionando como pruebas en procesos judiciales, y el de la representación de la realidad; en noticiarios, documentales o reportajes televisivos. (García, 2013: 164)

No obstante, con la digitalización de la imagen y los avances tecnológicos, ese vínculo de la fotografía con la realidad se deshace, debido a la posibilidad de engañar al ojo humano creando virtualmente una imagen igual al escenario real o modificando una ya existente. Así pues, resulta paradójico que en un tiempo en el que existe una desconfianza por parte del espectador hacia la posible manipulación prácticamente invisible de la imagen, se utilice la animación como recurso para documentar una realidad. Este planteamiento será una de las cuestiones que vertebran este trabajo.

### **3.1.2 La captura de la imagen**

Respecto al mito de que la cámara es como el ojo atento a la captura, Català (2012: 103) encuentra un acto imaginativo entre el ver y el mirar, que reconfigura ambas acciones. “La mirada de la cámara es, por lo tanto, un acto compuesto por la visión más la imaginación.”

Poniendo como ejemplo al ojo documentalista, en sus inicios se caracterizaba por una mirada más contemplativa, y posteriormente evoluciona hacia una más interesada y atenta. Para llegar a la “mirada” nombrada por Català, el acto de ver debe pasar por el filtro de la imaginación, aunque sea de manera inconsciente.

“La estética resultante pretende ser una destilación de la realidad en lugar de ser, como es, un producto de la mirada. Se considera que es la realidad que hay delante de la cámara la que ha llamado la atención del documentalista y le ha hecho mirar más atentamente y que esa mirada descubre particularidades que la visión distraída habría pasado por alto. [...] La realidad va al ojo que ve, si es que este no se dedica a interrogar ya la realidad con su mirada, este ojo procesa lo visto con su imaginación y hace que la cámara vaya hacia la realidad para encontrar en ella lo que su imaginación le ha enseñado sobre lo contemplado.”  
(Català, 2012: 104)

{ 8

Sin embargo, una vez realizada la captura, y al observar el resultado, más allá del factor huella que existe en el registro fotoquímico de la imagen, ésta muestra información que hasta el momento había sido invisible o no concebida. Palao (2004, 198) expresa que:

“El mundo no está hecho a la medida del ojo del hombre, es lo que se pone de manifiesto cuando éste deviene prescindible para su captura icónica. [...] Que el sujeto está forcluido del registro icónico es lo que aparece en la hipotética perplejidad de un fotógrafo, tras el “revelado” de su instantánea, preguntándose si aquello que ve ahora estuvo realmente alguna vez ante sus ojos.”

En cuanto a la información que puede aportar una fotografía, Palao (2005: 277) recoge los cuatro términos acuñados por Roland Barthes: *studium*, *punctum*, *tyché* y *kairós*. Será el segundo elemento el que defina o haga referencia al concepto que estamos tratando, a esa información que aparece en una imagen sin haber sido concebida durante la mirada:

“El punctum, lo que en la foto hiera, lo que despunta; el elemento que viene a escindir el studium y que es el más irrenunciablemente específico de la fotografía pues se crea en la superficie emulsionada. El punctum está en la foto, está ineludiblemente adherido a la misma superficie de la instantánea, arraigado en su carácter indexical, y sin embargo no pertenece al mundo aunque es irrenunciablemente tributario de su esencia escénica.” (Palao, 2005: 278)

### **3.2 El documental**

{ 9

El documental ha ido evolucionando y cambiando a lo largo de los años, y con él sus múltiples definiciones. Según Català (2012: 103) “el documental surge de la ampliación de los primeros filmes paleo-documentales que se limitaban a contemplar la realidad que tenían delante sin ninguna intención”. Al empezar a definir este género entró en juego la presencia y manipulación del hombre sobre la realidad que se filmaba. Si al principio suponía la manera más pura de representar la realidad al ser algo mecánico, pronto se puso en punto de mira el factor humano que interviene con la selección de temas, parámetros de composición, momento y lugar de exposición y la posible alteración posterior del material.

Nichols (1997: 42) califica de engañoso, aunque también de común, el hecho de definir el documental basándose en los términos de control por parte del realizador, expone como ejemplo la definición de Bordwell y Thomson: “A menudo diferenciamos una película documental de una ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción”.

En esta misma línea criticada por Nichols, encontramos una aproximación a la definición de documental por parte de Kracauer (1989: 246): “El film tipo documental evita la ficción en favor del material no manipulado”. Sin embargo también hace referencia a la dimensión de la naturaleza del texto, rompiendo con la asociación indiscutible por parte de muchos teóricos de documental y la *no intervención* en la realidad (Kracauer, 1989: 247): “Los films de tipo documental se concentran en la existencia física real. Esto no excluye la escenificación y la re-representación, si es necesario, o el empleo ocasional de cuadros y diagramas.” Así pues, este argumento serviría de apoyo para una posterior justificación del uso de la animación en el documental. Ya que Kracauer acepta la escenificación y re-representación como recursos para este género y, ¿qué es la animación si no una re-representación? Esta cuestión la desarrollaremos en apartados posteriores del trabajo.

A la hora de abordar la definición del documental, la mayoría de teóricos han apelado a una o varias de las dimensiones que pueden definirlo. Nichols (1997: 42) propone considerar el documental desde tres puntos de vista, las características del filme, su clasificación por la industria y la recepción del espectador.

{ 10

Frente a esta idea, Vallejo (2007: 84) plantea el *pacto de veracidad* como elemento distintivo del cine documental ante el cine de ficción, poniendo en relación las tres dimensiones nombradas por Nichols. Define el *pacto de veracidad* como “una negociación de la lectura del film que se produce entre espectador y el texto fílmico y está mediada por la categorización asignada por la industria cinematográfica”. Vallejo defiende que la característica que distingue al documental de la ficción es la forma de lectura de su texto, “la asignación de significados a sus significantes”. Así pues, dejando de lado las estructuras y el estilo de la producción, “la aceptación de la etiqueta documental hace que la recepción del espectador sea distinta que si se tratara de un filme de ficción”.

Tanto Vallejo (2007: 85) como Gionco (2012: 2) hacen referencia a la *lectura documentalizante* de Roger Odin, donde lo fundamental en la relación entre la

obra y el espectador es la información que ésta brinda sobre el mundo. El espectador le asigna un valor de realidad a lo que se muestra en la pantalla.

Además, Tarín (2004: 3) argumenta que “por su propia naturaleza, todo film es ficción puesto que no contiene sino material celuloide que, mediante procesos químicos, es capaz de lanzar hacia la pantalla un haz de luces y sombras que (re)presentan en principio un espacio y un tiempo ausentes, que ciertamente tuvieron lugar ante el objetivo de la cámara y han quedado fijados a través del mecanismo de impregnación fotográfica. [...] Vuelve a hacer presente algo que una vez estuvo ahí: el profílmico. Para nosotros, pues, es más coherente hablar de películas *de ficción* cuando se haya dado un uso del profílmico mediante manipulación de sus contenidos y *de no-ficción* cuando lo que haya acontecido sea una utilización del profílmico, claro está que siempre filtrado por un punto de vista”.

Asimismo es imposible separar las marcas subjetivas o la presencia del hombre detrás de la cámara en cualquier filmación. Ese “punto de vista” al que se refiere Tarín queda también reflejado en la afirmación de Català (2012: 104) acerca de la pretensión del documentalista: “la estética resultante pretende ser una destilación de la realidad en lugar de ser, como es, un producto de la mirada.” Porque antes de indicar donde se posiciona la cámara, la mirada del hombre ha decidido qué desea capturar. Por lo tanto es imposible la ausencia de subjetividad en cualquier filmación, así como desvincularla de la ficción debido a que no es una representación en vivo, sino de un soporte fotográfico y no podrá entenderse jamás como una realidad absoluta.

{ 11

### **3.3 La animación como recurso documental**

La animación, a priori, se asocia a la fantasía, la ficción y mundos imaginarios alejados de representar la realidad. Sin embargo, ha sido uno de los recursos utilizados por numerosos cineastas para documentar experiencias reales. Si bien parece un hecho novedoso y contemporáneo, la unión de ambos géneros según Cock (2008: 1) llevan confluyendo desde muy pronto en la historia del

cine, en un terreno que ha sido muy fructífero y complementario para ambos, en el cual las fronteras son cada vez más amplias y difusas. Las recreaciones y secuencias animadas metafóricas, así como los títulos, créditos o mapas, han estado y siguen estando presentes en el cine de no ficción como parte fundamental de su discurso.

Honess Roe (2011: 7) afirma que “no existe un único principio. (...) Se pueden encontrar ejemplos internacionales que demuestran que el documental puede ser fortalecido por la animación, y viceversa. Del mismo modo, no hay ningún punto que determine hacia donde progresa esta historia. La animación fue descubierta temprano pudiendo tener una función representativa única para la no ficción, pero que no pudo ser cumplida por la acción en vivo convencional, alternativa basada en la fotografía.”

La historia entrelazada de la animación y documental no es una progresión teleológica hacia la tendencia actual de documentales animados. Por lo tanto se expondrá a continuación un recorrido por algunas hibridaciones entre ambos.

{ 12

En muchos escritos sobre el tema, se presenta *The sinking of Lusitania* (Windsor McCay, 1918) como el primer documental animado. Se basa en una escena bélica ocurrida en 1915, la pieza recrea el ataque de un submarino alemán a un lujoso crucero británico lo que hizo que EEUU participase en la Primera Guerra Mundial. Presenta una animación que según Gionco (2012: 3) puede vincularse con el discurso de los noticiarios, quizás con el objetivo de acentuar su intención de veracidad. Tiene un tono dramático donde aparece la gente huyendo y utiliza fotografías en la secuencia final indicando las personalidades que fallecieron.

A pesar de ser catalogado como el primer documental de animación, el montaje de McCay no es el primero que utilizó este recurso para contenidos de no ficción. El cineasta británico Percy Smith hizo una serie de películas, incluyendo *Lucha por los Dardanelos* (1915), que utiliza mapas animados para representar batallas de la Primera Guerra Mundial. En los EE.UU., Max

Fleischer hizo películas de animación para los militares ya en 1917 que fueron utilizados para entrenar a los soldados que se dirigían a las zonas de batalla de Europa. El hecho de que la animación podría aclarar y explicar de manera más eficaz que la acción en vivo, condujo a una mayor absorción del medio por el gobierno de Estados Unidos y militar en la Segunda Guerra Mundial. The Walt Disney Studios fue el encargado de hacer numerosas películas educativas y de formación y también proporcionó las secciones animadas para Frank Capra de *Why We Fight* serie de siete películas de propaganda (1942-1945). En este tipo de películas se hace uso de mapas animados, ilustraciones de equipo militar y diagramas que explican la estrategia militar en movimiento.

Dejando de lado el uso de la animación con fines propagandísticos y formativos, se ha utilizado este recurso por razones o motivaciones diferentes. La principal ha sido la inexistencia de imágenes que registren un acontecimiento como la recreación de hechos históricos o épocas anteriores a la existencia de la humanidad, un ejemplo es el mundo de los dinosaurios. Pero también se dan casos como la intención de ironizar sobre un tema, la representación de personajes en la historia, la construcción de referentes visuales de imágenes inconscientes o dar privacidad a los sujetos protagonistas.

{ 13

Existen casos como *Chicago 10* (2007) que recrea los hechos de la protesta anti-guerra realizada frente a la Convención Demócrata Nacional que tuvo lugar en Chicago en 1968 y el juicio contra ocho ciudadanos, que junto con sus dos abogados, se enfrentaron a un juicio por estar acusados de conspiradores por manifestar contra las políticas de militarización del gobierno de Estados Unidos. La película combina registros fotográficos y audiovisuales con la animación de hechos que no fueron documentados y el doblaje de las actas reales del juicio. La animación aporta dinamismo y una construcción verista de la historia al mismo tiempo que irrealiza los hechos ironizando sobre lo inverosímil de la situación vivida por este grupo de activistas (Gionco, 2012: 5).

El tratamiento de la historia en *Crulic* (2011) va por la misma línea, combina animación con fotografías e informes televisivos. Se relata la historia de un

joven rumano que murió tras una huelga de hambre por ser encarcelado injustamente por las autoridades. Aquí la animación representa un personaje de la historia reciente, la directora Anca Damian afirma que:

“Hay un espacio que no puede cubrirse con otra clase de material. La historia de Crulic solo existía en lo que los demás decían de él, en pequeños fragmentos de información que compartían que a veces no coincidían con otras versiones pero que una vez ensamblados me ayudaron a levantar intuitivamente esta especie de velo que cubre el vacío, mediante la animación. Sin embargo, al imperativo de la animación añadimos objetos reales, como fotografías de Crulic u otros miles de instantáneas que sacamos durante el proceso de investigación de los lugares en que aconteció la historia. Por otro lado, para cuando la víctima narra su propia historia desde el más allá nada resulta más convincente y creíble que la animación.”<sup>2</sup>.

En *Is the man who is tall happy?* (2013), Michel Gondry entrevista al lingüista, filósofo y activista Noam Chomsky ilustrando con animación tradicional las reflexiones del entrevistado. Aquí los dibujos suponen referentes visuales a registros sonoros. Se toma el audio de la entrevista como referencia principal a partir del cual se crea la animación.

{ 14

Existe una tendencia dominante en el documental de animación desde finales del siglo XX hasta la actualidad en la que prima la “representación de la realidad sensorial, psicológica y subjetiva” (García, 2013: 8). Es el caso de varios de los ejemplos expuestos anteriormente y el de *Vals con Bashir* (2008), donde el discurso proviene de la memoria, da cuenta a una realidad de la que no existe registro alguno, dado que el protagonista quiere recuperar su propia vivencia de un hecho concreto. El director Ari Folman consigue reconstruir su participación en la guerra del Líbano a partir de recuerdos y testimonios de compañeros.

---

<sup>2</sup> Declaración tomada de una entrevista a la directora Anca Damian consultada en <<http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=es&tid=2316&did=211779>>



Este corte autobiográfico lo comparten también otros documentales de animación como *María y yo* (2010), en la que Miguel Gallardo relata la relación con su hija autista, y *Persépolis* (2007) en la que la guionista Marjane Satrapi, narra las etapas fundamentales que marcaron su vida, desde su niñez en Teherán durante la revolución islámica, hasta su difícil entrada a la vida adulta en Europa. Ambos films también se caracterizan por ser una adaptación de novelas gráficas y tener la participación de los autores como guionistas o actores. Así pues, observamos una serie de documentales que se alimentan de la revitalización que ha vivido el cómic en las últimas décadas. Si bien hablamos de colaboración entre documental y animación, García (2013: 7) también apunta hacia una línea colaborativa que parece haberse abierto entre documental y cómic, en la que el primero se postula como una de las herramientas de popularización y legitimación del segundo.

Referente a esta relación entre documental y cómic, Català (2012: 48) defiende que no es tan incoherente como parece, teniendo en cuenta la larga tradición del dibujo como testimonio, desde los esbozos de pintores a los conocidos testimonios que los dibujantes ofrecen de las escenas de determinados juicios famosos donde las cámaras no son permitidas. Recalca que “el carácter documental de esos dibujos es indudable. (...) El dibujante se permite una elaboración retórica que demuestra hasta qué punto el dibujo puede permitirse exceder, sin traicionarlo, el espíritu del documental fotográfico.”

{ 15

En el caso del documental y la animación, su unión supone un complemento mutuo, donde nace una nueva manera de expresión, sin dejar de suscitar cuestiones acerca de su discurso. No obstante, Català (2012: 50) señala una diferencia sustancial entre los documentales fotográficos o fílmicos. Los primeros, pertenecientes a la era literal, contienen un valor metonímico; en cambio los segundos, los documentales gráficos pertenecientes a la era de la imaginación, donde incluye la animación, les atribuye un valor metafórico.

### 3.3.1. Inmersión en la imagen animada

Para Gionco (2012: 1), “la paradoja de los documentales animados se fundamenta en la ontología misma de sus materias de expresión.” Mientras el cine supone el registro del material profílmico sin más mediación que la cámara; la animación, se encuentra vinculada al grafismo y la ilustración, donde “el registro fílmico es una construcción visual mediada por el animador”. Desde una perspectiva semiótica, el cine fotográfico se articula como un “signo ícono indicial”, cuya representación de lo real está más ligada a la semejanza y cercanía. Mientras que la animación, sin importar la técnica utilizada, se presenta en base a “símbolos icónicos”, en relación con representaciones visuales que se basan en la similitud con la realidad.

Si a la hora de definir el documental, éste ha estado ligado en todo momento a la representación más directa de la realidad, surge la cuestión de la elección de la animación como recurso visual en un documental. ¿Qué aportación ofrece la animación en el documental, cuando este género se rige por la búsqueda de la veracidad y la realidad más palpable? Respecto a la pertinencia del uso de la animación Cock (2008: 1) afirma que:

“Las imágenes iconográficas representando la realidad (...) pueden ser recibidas de una manera más abierta y desprevenida que la imagen fotográfica. Su mayor simplicidad en la mayoría de casos, el hecho de ser asumidas como más subjetivas y personales y las mismas connotaciones culturales de la animación generan expectativas diferentes en el público al de un documental tradicional. Pero ello en mi concepto no se trata de una carencia. Simplemente es una forma diferente e igual de válida para representar la realidad que la fotográfica, la cual muchas veces puede ser más adecuada para ciertos temas o situaciones. Todas las formas de documental son solo re-presentaciones de la realidad y en este sentido, una animación no es diferente a ningún otro estilo.”

La apertura del público o disposición de éste ante los contenidos de animación es uno de los elementos que también nombra Sofian (2005: 7) al señalar algunas aportaciones que brinda la animación:

“El público reacciona ante el documental animado de una manera muy diferente al tradicional documental de acción en vivo. Creo que el uso de las imágenes iconográficas impacta al espectador de una manera en la que la acción en vivo no puede. Las imágenes son personales y amigables. Estamos dispuestos a recibir imágenes animadas sin poner ninguna barrera, abrírnos para una experiencia poderosa y potencialmente emocional.”

La animación además permite una libertad infinita en cuanto a localizaciones, espacios y tiempo, favoreciendo la creatividad y complementándose con la capacidad que tiene el dibujo de simplificar y representar de forma ambigua para la propia interpretación de la audiencia. A la hora de representar mediante la animación en lugar de actores, “ésta puede lograr una mayor empatía y verosimilitud con la historia y actuación, pues el público entra en un mundo animado en el que suspende momentáneamente su incredulidad” (Cock, 2012: 8). Además, se presenta una intervención consciente, donde el público no juzga y reflexiona continuamente sobre la manipulación de la realización, o al contrario, se olvida de que se trata de una interpretación por el poder de la imagen fotográfica. La animación resulta más honesta que el propio documental tradicional.

{ 17

### 3.3.2 El horror animado

“Las catástrofes naturales, las atrocidades de la guerra, los actos de terror y de violencia, la corrupción sexual y la muerte son sucesos que tienden a afectarnos o, en todo caso, provocan una excitación y una angustia que suele impedir la observación imparcial. Nadie que asista como testigo a un acontecimiento de esta índole, puede, pues, dar

cuenta exacta de lo que ha visto. (...) Sólo la cámara es capaz de representar estos hechos sin deformarlos.” (Kracauer, 1989: 86)

Así pues, la cámara es el único medio capaz de representar este tipo de situaciones de la manera más objetiva, pues el humano tenderá a dejarse llevar por la emoción que la vivencia sufrida le provoca o al menos quedará manifestada su visión personal y subjetiva sin éste hacerlo de forma intencionada.

Las situaciones traumáticas, injusticia social, guerra o genocidio abundan como temáticas tratadas por el documental de animación<sup>3</sup>. En su denominado “precursor”, el comic, también se encuentran obras documentales que relatan este tipo de situaciones. Imágenes que emanan de la memoria traumática para ser representadas mediante el trazo, bien sea en papel o a través de un software.

Hachero (2014: 18) realiza un análisis de las influencias que recogen los films que abordan el horror desde la perspectiva del documental animado. Respecto al tema, afirma que “en diversas obras, desde el cómic hasta la pintura, se puede detectar cierta tradición de representación del horror y del trauma que incide en lo subjetivo y en el exceso o desviación formal frente a la condición irrepresentable del mismo”.

{ 18

Uno de estos ejemplos es el caso de *Maus* (1980), la historia de un superviviente de Auschwitz, Vladek Spiegelman narrada a su hijo Art, el autor del libro. Éste se entrevista con su padre para que le relate sus recuerdos de la guerra además de retratarle en ese tiempo pasado y en el presente (época en que se realizó la entrevista). Además de utilizar alguna imagen de archivo, la historia está representada en un mundo en el que los ratones simbolizan a los judíos y los gatos a los nazis. El cómic juega con un mayor grado de representación y metáfora al hacer uso de este recurso. Sin embargo, la esencia del mismo, lo que son las fuentes y el guion, sería perfectamente

---

<sup>3</sup> Véase los documentales de animación nombrados en el apartado “La animación como recurso documental”, pág. 8

válido para realizar un documental audiovisual. Es más, si se animasen esas imágenes y se añadiese el audio correspondiente, entraría a formar parte de los documentales animados tratados en el trabajo.

Se recurre al archivo para contextualizar la historia, contrastando la animación con fotografías, contraponiendo la experiencia subjetiva del horror frente a las imágenes frías del régimen. Al igual que en el cortometraje *Silence* (Orly Yadin, 1998), donde se narra cómo Tana Ross fue separada de su madre y enviada a un campo de concentración donde coincidió con su abuela. Ésta estuvo ocultándola hasta que las liberaron y la niña pudo irse con sus tíos a Suecia, quienes le entregaron unas cartas que su madre, fallecida en Auschwitz, había escrito revelándole parte de su historia que Ross desconocía.

En este caso, la opción de utilizar la animación como recurso vino impulsada por el hecho de que la cineasta no quería simplemente grabar una entrevista y consideraba que no había suficiente material de archivo. Es decir, tenía la opción de realizar una entrevista y algunas grabaciones de las localizaciones y unir las a material de archivo, pero ¿qué aporta la animación a las temáticas relacionadas concretamente con el horror o con situaciones traumáticas? ¿Cuál es la razón por la que los cineastas deciden plasmar este tipo de experiencias con este recurso?

Ante la ausencia de imágenes de archivo que puedan abarcar la experiencia, Hachero (2014: 20) afirma que los directores demuestran una necesidad de buscar un medio de expresión capaz de contar el horror de una forma distinta al clásico testimonio filmado o la mera reconstrucción con actores. Hay una voluntad de trascender la representación documental clásica de esa realidad y abordarla desde una perspectiva renovada, desde una estética que permita una experiencia distinta del espectador.

Sin embargo, el uso de la animación en este tipo de temas no es una cuestión estética únicamente. El dibujo logra realizar la representación de lo traumático de manera que en una imagen real no es posible, permite poner más distancia

en lo emocional de forma inconsciente, tiene que ver con una representación más simbólica y ayuda a elaborar la situación.

En relación con el cortometraje *Silence*, Hachero (2014: 21) también hace referencia al distanciamiento que propicia la imagen: La distancia expresiva que la animación como imagen liberada supone frente al horror permite este tipo de acercamiento tan particular y lleno de posibilidades. Esta distancia se ve acortada cuando se recurre a las imágenes de archivo. (...) Mientras la imagen animada nos introduce en la historia desde el punto de vista profundamente subjetivo de una pequeña niña que se esconde en un campo de concentración, la imagen fotográfica acorta súbitamente la distancia que la animación interpone y parece decirnos que todo aquello ocurrió, que esos personajes animados eran personas reales, que lo que estos dibujos nos están contando es un hecho terrible y verídico.

En esta nueva tendencia se intenta afrontar el horror desde la imaginación, desde la configuración de experiencias estéticas que lo traten desde la subjetividad y permitan acercarse a él y mostrar el terreno irrepresentable para así entender la experiencia de quienes lo vivieron.

{ 20

## **THEORETICAL FRAMEWORK**

---

### **3.1 Image as a representation of reality**

The intention of documenting reality through the film camera is there from the beginning of its creation, but as Gionco (2012: 2) states, “images have tried to represent reality before the appearance of cinema.” The drawing has a larger story about the documentary representation of the environment.

The universe of images and languages has traditionally been excellent container to pour the image of man about himself, about his reality. As a pioneer prove of it there are cave paintings, where the first men showed scenes of daily life. Cock (2008: 2) adds to this group of important precedents in all

subsequent documentary movement –"hieroglyphics and narrative sequences of the ancient world, the everyday and naturalistic scenes of the Renaissance, but even more scientific and rating sheets trying to objectively reflect the reality in the Enlightenment."

For a long period time, the painting, along with other plastic arts, was the means of visual expression in which any representation of the environment was embodied and which in the fifteenth century tended to imitate the outside world as complete as possible. André Malraux wrote that "cinema is only the more developed aspect of plastic realism that began with the Renaissance and found its limit expression in the Baroque painting."<sup>4</sup>

The appearance of photography was the greatest competence for drawing and it initiated the conflict of realism in art with the incorporation of a more objective perspective than painting. It satisfies that obsession with likeness and realism in plastic arts, getting it without the inevitable subjectivity of hand and vision of the painter in his works.

{ 21

However, Bazin (2008: 26) argues that the essential phenomenon of transition from Baroque painting to photography lies not only in the material improvement it brings, but in "a psychological fact. The complete satisfaction of our likeness desire for a mechanical reproduction of man is excluded." Therefore its originality lies in its objectivity, which gives a nonexistent credibility in any painting. Unlike paint, which involved the human hand, the photochemical image is able to reproduce reality by purely mechanical means, which gives a documentary value.

Despite the possible changes that the photography may suffer, it was given a nearly sacred link with reality that prevailed on the subjectivity of photography shooting on the nature.

---

<sup>4</sup> Quoted by André Bazin in "Ontology of the Photographic Image", originally published in *Problèmes de la peinture* (1945) included in *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. 2008, page 24

Photography, along with the cinema subsequently, established for decades as the great allies of three speeches: in the discourse of identity –with photographs or passports in the truth–, functioning as evidence in legal proceedings, and representation of reality –in newscasts, documentaries and television reports. (Garcia, 2013: 164)

However, with the digitization of image and technological advances, the link between photography and reality melts due to the possibility of deceiving the human eye virtually creating an image equal to the actual setting or modifying an existing one. Thus, it is paradoxical that in a time when there is a viewer suspicion into the possible manipulation of the almost invisible image, animation is used as a resource for documenting reality. This approach will be one of the issues that hold up this work.

### **3.1.2 Image capture**

{ 22

Regarding the myth that the camera is as the attentive eye to the capture, Català (2012: 103) finds an imaginative act between seeing and looking, that reconfigures both actions. "The look of the camera is, therefore, an act consisting of the vision plus imagination."

With the documentary eye as an example, which initially was characterized by a more contemplative gaze, and then evolved into a more interested and attentive look. To reach the "look" appointed by Catalan, the act of seeing should go through the filter of the imagination, although unconsciously.

"The resulting aesthetic is intended as a distillation of reality instead of being, as it is, a product of the look. It is considered that the reality that is in front of the camera has attracted the attention of documentary maker and made it look more closely and discover peculiarities that look distracted vision would have overlooked. (...) The reality goes to the seeing eye, if this is not dedicated to question the reality with its eyes anymore, the eye processes things seen with its imagination and makes



the camera go to reality to find in it what its imagination has taught about contemplated things."(Catala, 2012: 104)

However, once capture is realized, and when observing the result, beyond the footprint factor that exists in the image photochemical registry, it displays information that had hitherto been invisible or not intended. Palao (2004, 198) states that:

"The world is not made to fit the man eye, it is what is revealed when it becomes dispensable for its iconic capture. (...) That the subject is foreclosed of iconic record is what appears in the hypothetical perplexity of a photographer, after the "developed" of his snapshot, wondering if what he sees now really ever was before their eyes."

As for the information that can provide photography, Palao (2005: 277) contains four terms coined by Roland Barthes: studium, punctum, tyché and kairós. It is the second element that defines or refers to the concept that we are dealing with, to that information in an image without having been conceived during the look:

{ 23

"The punctum, what hurts in the photo, what stands out; the element that comes to scan the studium and which is the photography undeniably specific element as it is created in the emulsified surface. The punctum is in the photo, it is inevitably adhered to the same surface of the snapshot, rooted in its indexical character, yet not belong to the world but is undeniably tributary of the scenic essence." (Palao, 2005: 278)

### **3.2 The documentary**

The documentary has evolved and changed over years, and with it its multiple definitions. According to Català (2012: 103) "the documentary arises from the expansion of the early paleo-documentary films that were limited to contemplate the reality before them without any intention." When beginning to define this genre came into play the presence and handling of man on the reality filmed. If

at first was the purest way of representing reality because was something mechanical, it was soon put into focus human factor involved in the selection of topics, composition parameters, time and place of exposure and possible subsequent alteration material.

Nichols (1997: 42) describes as misleading, but also as common, the fact of defining the documentary based on the terms of control by the producer, and he sets as example the definition of Bordwell and Thomson –"We often differ documentary film from a fiction according to the degree of control exercised over the production."

In the same vein criticized by Nichols, we find an approach to the definition of documentary by Kracauer (1989: 246): "The documentary film avoids fiction in favor of the non-manipulated material". However, it also refers to the dimension of the text nature, breaking with the indisputable association by many documentary theorists and non-intervention in reality (Kracauer, 1989: 247): "The documentary films focus on the actual physical existence. This does not exclude the staging and, if necessary, re-representation or the occasional use of charts and diagrams." So, this argument would support further justification of the use of animation in the documentary, since Kracauer accepts the staging and re-representation such as resources for this genre and, what is animation but a re-representation? This issue will be developed in later sections of the research project.

{ 24

When addressing the definition of documentary, most theorists have resorted to one or more of the dimensions that can define it. Nichols (1997: 42) proposes considering the documentary from three points of view, film characteristics, its classification by industry, and audience reception.

Faced with this idea, Vallejo (2007: 84) states the "covenant of truth" as a distinctive feature of documentary cinema to fiction cinema, linking the three dimensions named by Nichols. He defines the covenant of truth as "a reading film negotiation that occurs between the viewer and film text, and it is mediated by the assigned categorization by the film industry." Vallejo argues that the

distinguishing feature of documentary to fiction is the way of reading its text, "assigning meanings to its significant." So, leaving aside structures and style of production, "acceptance of documentary tag makes different the viewer reception than if it were a fiction film."

Both Vallejo (2007: 85) and Gionco (2012: 2) refer to the documentarizing reading of Roger Odin, where the key to the relationship between work and viewer is the information it provides about the world. The viewer assigned a value of reality to which is shown on the screen.

Moreover, Tarin (2004: 3) argues that "by its very nature, any film is fiction because contains only celluloid material that, through chemical processes, is able to throw at the screen a beam of light and shadow that (re)present at first absent space and time, which certainly took place before the camera lens and have been set through the mechanism of photographic impregnation. [...] Again, it returns to the present something that was once there: the proflimic. For us, then, is more consistent discuss *fiction* films when a proflimic use has been taken by manipulating its contents, and *non-fiction* when what has happened is a use of proflimic, that is always filtered by a point of view."

{ 25

Likewise, it is also impossible to separate subjective marks or human presence behind the camera in any shooting. The "point of view" that Tarin refers to is also reflected in the statement of Catalan (2012: 104) regarding the claim of the documentary maker: "the resulting aesthetic is intended as a distillation of reality instead of being, as it is, a product of its eyes." Because before indicate where the camera is positioned, the man's gaze has decided what wants to capture. Therefore the absence of subjectivity is impossible in any film, and so is disassociate it from fiction because it is not a live performance, but a photographic support and can not ever be understood as an absolute reality.

### **3.3 Animation as a documentary resource**

Animation, a priori, is associated with fantasy, fiction and imaginary worlds far from representing reality. However, it has been one of the resources used by numerous filmmakers to document actual experiences. While it seems a new and contemporary fact, the union of both genders according Cock (2008: 1) come together very early in the history of cinema, in an area that has been very fruitful and complementary to both, in which the borders are becoming ever broader and more diffuse. Recreations and metaphorical animated sequences, as well as titles, credits or maps have been and are still present in the non-fiction cinema as a fundamental part of its speech.

Honess Roe (2011: 7) states that "no single principle exists. (...) You can find international examples where the documentary can be enhanced by animation, and vice versa. Similarly, there is no point to determine to where the story progresses. The animation was discovered early and it could have a single representative function for nonfiction, but that could not be met by conventional live action, photography-based alternative."

{ 26

The intertwined history of animation and documentary is not a teleological progression towards the current trend of animated documentaries. Therefore a tour of some hybrids between them will be discussed below.

In many writings on the subject, "The sinking of Lusitania" (Windsor McCay, 1918) is presented as the first animated documentary. It is based on a war scene occurred in 1915, the piece recreates the attack by a German submarine to a British luxury cruise which made the US participate in the First World War. It presents an animation that according Gionco (2012: 3) can be linked with the discourse of the news, perhaps in order to emphasize his intention of veracity. It has a dramatic tone where people fleeing appear and it uses photographs in the final sequence indicating the personalities who died.

Despite being billed as the first animated documentary, McCay's mounting is not the first to use this resource for non-fiction contents. British filmmaker Percy Smith made several films, including "Fight for the Dardanelles" (1915), in which

uses animated maps to represent battles of World War I. In the US, Max Fleischer made animated films for militaries and in 1917 that were used to train soldiers heading to battle zones in Europe. The fact that animation could clarify and explain more effectively than live action, led to greater absorption of the media by the US government and military in World War II. The Walt Disney Studios was commissioned to do many educational and training films and provided the animated sections of Frank Capra's propaganda seven films series "Why We Fight" (1942-1945). In these films animated maps, illustrations of military equipment and diagrams explaining military strategy in movement are used.

Leaving aside the use of animation in propaganda and training purposes, this resource has been used for different reasons or motivations. The main one has been the absence of images that record an event such as the recreation of historical events or prior to the existence of humanity, an example is the world of dinosaurs. But cases like the intention of irony on an issue, the representation of characters in the story, building visual references of unconscious images or give privacy to protagonists are also given.

{ 27

There are cases such as "Chicago 10" (2007) which recreates the facts of the anti-war protest held in front of the Democratic National Convention held in Chicago in 1968 and the trial against eight citizens, who along with his two lawyers, faced a trial for being accused of conspiring to demonstrate against the policies of militarization of the US government. The film combines photographic and audiovisual records with animation of facts that were not documented and the dubbing of the actual trial record. The animation brings dynamism and real story building while ironically makes unreal facts about the improbable to the situation experienced by this group of activists (Gionco, 2012: 5).

The history treatment in "Crulic" (2011) is on the same line, combines animation with photographs and television reports. The story of a young Romanian who died after a hunger strike for being unjustly imprisoned by the authorities is reported. This animation represents a recent history figure, the director Anca Damian says:

"There is a space that can not be covered with other material. Crulic history existed only in what others said about him in small pieces of information sharing that sometimes may not coincide with other versions but once assembled intuitively helped me raise this kind of veil that covers the gap, with animation. However, to the imperative of animation we add real objects, such as photographs of Crulic or other thousands of snapshots we took during the investigation of the places where the story happened. On the other hand, when the victim tells his own story from great beyond nothing is more convincing and credible than animation."<sup>5</sup>

In "Is the Man Who is Tall Happy" (2013), Michel Gondry interviews the linguist, philosopher and activist Noam Chomsky illustrating with traditional animation the reflections of the respondent. Here the drawings represent visual references of sound recordings. The audio of the interview is taken as the main reference from which the animation is created.

From the late twentieth century to the present, there is a dominant trend in the animated documentary in which prioritizes "representation of sensory, psychological and subjective reality" (García, 2013: 8). It is the case of several of the above mentioned examples and "Waltz with Bashir" (2008), where the speech comes from memory, realizes a reality that there is no record, as the protagonist wants to recover his own experience of a specific event. The director Ari Folman gets rebuild his participation in the Lebanon war from memories and testimonies of partners.

This feature of autobiographical documentary is also shared in other animated documentaries as "María y yo" (2010), in which Miguel Gallardo tells his relationship with his autistic daughter, and "Persepolis" (2007) in which the scriptwriter Marjane Satrapi narrates that fundamental stages that marked her life, from her childhood in Tehran during the Islamic revolution, to her difficult entry into adulthood in Europe. Both films are also characterized by an adaptation of graphic novels and have the participation of the authors as

---

<sup>5</sup> Statement taken from an interview with the director Anca Damian consulted at <<http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=es&tid=2316&did=211779>>

scriptwriters or actors. Thus, we observe a series of documentaries that feed on revitalization that comic has lived in recent decades. While we talk about collaboration between documentary and animation, García (2013: 7) also points to a collaborative line that seems to have been opened up between documentary and comic, in which the first is postulated as one of the tools of popularization and legitimization of the second.

Regarding the relationship between documentary and comic, Català (2012: 48) argues that it is not as inconsistent as it seems, given the long tradition of drawing as a witness, from the sketches of painters to known testimonies that draftsmen offer of certain scenes of famous trials where cameras are not allowed. He stresses that "the documentary nature of these drawings is unquestionable. (...) A rhetoric that shows how the drawing can afford exceed, without betraying the spirit of photographic documentary is allowed by the draftsman."

In the case of documentary and animation, their union is a mutual complement, where a new way of expression is born, while raising questions about his speech. However, Català (2012: 50) notes a substantial difference between the photographic and filmic documentaries. The first ones, belonging to the literal era, contain a metonymic value; whereas the second ones, graphic documentaries belonging to the era of imagination, where includes animation, a metaphorical value is attributed to them.

{ 29

### 3.3.1. Immersion in the animated image

To Gionco (2012: 1), "the paradox of animated documentary is based on the same ontology of its materials of expression." While the cinema involves recording profilmic material without further mediation than the camera, animation is linked to graphic design and illustration, where "the film recording is a visual construction mediated by the animator." From a semiotic perspective, the photographic cinema is structured as a "indexical icon sign" whose representation of reality is more related to the similarity and proximity. While

animation, regardless of the technique used, is presented on an "iconic symbols" in relation to visual representations that are based on similarity with reality.

When defining documentary, this genre has been linked at all times to the most direct representation of reality, so it appears the question of the choice of animation as visual resource in a documentary. What contribution has the animation in the documentary? When the genre is governed by the search for the truth and the palpable reality? Regarding the relevance of the use of animation Cock (2008: 1) states that:

"The iconographic images representing reality (...) can be received in a more open and unprepared way than photographic images. Their simplicity in most cases, the fact of being taken as more subjective and personal and the same cultural connotations of animation generate different expectations among the public than a traditional documentary. But in my concept that is not a deficiency. It is simply a different and equally valid way to represent the reality as the photographic, which can often be more appropriate for certain issues or situations. All forms of documentary are only re-presentations of reality and in this sense, an animation is no different to any other style."

{ 30

The opening of the public or the availability of it to the contents of this animation is one of the elements that also named Sofian (2005: 7) to point out some contributions provided by the animation:

"The public reacts to the animated documentary in a very different way to the traditional live-action documentary. I think the use of iconographic images impacts the viewer in a way in which live action can not. The images are personal and friendly. We are ready to receive animated images without putting any barriers, open up to a powerful and potentially emotional experience."

Animation also allows an infinite freedom in terms of locations, space and time, encouraging creativity and complemented by the drawing ability to simplify and



ambiguously represent for the own interpretation of the audience. When representing by the animation instead of by actors, "a greater empathy and credibility to the story and action can be achieved, as the audience enters in an animated world in which their disbelief is temporarily suspended" (Cock, 2012 8). In addition, a conscious intervention is presented, where the public does not judge and continually reflects on the handling of realization, or rather, you forget that this is an interpretation by the power of the photographic image. Animation is more honest than the traditional documentary itself.

### 3.3.2 The animated horror

"Natural disasters, war atrocities, terror and violence acts, sexual corruption and death are events that tend to affect or, in any case, cause excitement and anxiety that often prevents impartial observation. Anyone who attends as a witness to an event of this nature can therefore give an exact description of what he has seen. (...) Only the camera is able to represent these facts without deforming them." (Kracauer, 1989: 86)

{ 31

Thus, the camera is the only means capable of representing this type of situations more objectively, because the human tend to be swayed by the emotion that provokes the experience suffered or at least be manifested their personal and subjective view without it do it intentionally.

Trauma, social injustice, war or genocide abound as topics covered by the animated documentary<sup>6</sup>. In its so-called "precursor", the comic, are also documentary works that tell such situations, images emanating from the traumatic memory to be represented by the stroke, either on paper or through software.

Hachero (2014: 18) makes an analysis of the influences that collect films that address horror from the perspective of animated documentary. On the issue, he says that "in various works, from the comic to the paint, you can detect certain

---

<sup>6</sup> See animated documentaries named in "Animation as documentary resource" p. 8

tradition of representation of horror and trauma that affects the subjective and in excess or a formal deviation in front of the non-representable condition of it.”

One example of it is the case of “Maus” (1980), the story of a survivor of Auschwitz, Vladek Spiegelman, narrated to his son Art, the book's author. This interview with his father not only relates his memories of war but also portrays in the time passed and in the present (time when the interview was conducted). Besides using a file image, the story is displayed in a world in which mice symbolize the Jews and the cats the Nazis. The comic plays with a greater degree of representation and metaphor since making use of this resource. However, the essence of it, what are the sources and the script, would be perfectly valid to make an audiovisual documentary. Moreover, if those images would be animated and the corresponding audio would be added, it would be part of the animated documentaries treated in the paper.

It uses the file to contextualize the story, contrasting animation with photographs, complementing the subjective experience of horror with cold images of the regime. As in the short film “Silence” (Orly Yadin, 1998), which tells how Tana Ross was separated from her mother and sent to a concentration camp where she happened to meet her grandmother. She was hiding her until they were liberated and the girl could go to Sweden with her uncles, who gave her letters that her mother, died in Auschwitz, wrote revealing part of her history that Ross unknown.

In this case, the option of using animation as a resource came with the fact that the filmmaker does not just want to record an interview and she believed that there was not enough footage. That is, she had the option to do an interview and some recordings of the locations and attach them to the footage, but what does animation bring to topics related specifically to the horror or trauma? What is the reason why the filmmakers decided to capture this type of experience with this resource?

In the absence of archival footage that may include experience, Hachero (2014: 20) states that directors demonstrate a need to find a means of expression able

to tell the horror of a different way to the classical testimony filmed or mere reconstruction with actors. There is a will to transcend the classic documentary representation of this reality and approach it from a fresh perspective, from an aesthetic that allows a viewer's different experience.

However, the use of animation in this kind of issues is not only an aesthetic issue. Drawing succeed in the representation of trauma so that a true picture is not possible, it allows adding more distance in the emotional part in a unconsciously way, it has to do with a more symbolic representation and helps developing the situation.

In connection with the short film "Silence", Hachero (2014: 21) also refers to the distance that fosters the image: expressive distance that animation as released image supposed in front of horror permits such very special and full of possibilities approach. This distance is shortened when archive footage is used. (...) While the animated image introduces us to the story from the deeply subjective point of view of a little girl hiding in a concentration camp, the photographic image suddenly shortens the distance that animation stands and seems to say that everything happened, that these animated characters were real people, that what these drawings are telling us is a terrible and true fact.

{ 33

This new trend is trying to deal with the horror from the imagination, from the configuration of the aesthetic experiences that address the subjectivity and allows an approach to it and shows non-representable field in order to understand the experience of those who lived it.

## **Análisis de Vals con Bashir**

---

### **4.1 Introducción al Vals**

Vals con Bashir presenta un relato en el que su protagonista Ari Folman, el propio director, indaga en su participación en la invasión israelí de Líbano (iniciada en junio de 1982) y especialmente en el papel desempeñado en la matanza de refugiados palestinos de los campos de Sabra y Chatila (16 y 17 de septiembre de 1982). Las Fuerzas Libanesas perpetraron los campos con el complot del ejército israelí, que siempre alegó que la entrada de los libaneses a los campos de refugiados tenía como objetivo encontrar a terroristas y no vengar la muerte del líder de las Fuerzas Libanesas, Bashir Gemayel.

Impulsado por un recuerdo que no puede explicar, el director se lanza a investigar acerca de su experiencia en Líbano, y para ello interrogará a amigos, antiguos camaradas e investigadores, periodistas, etc. A medida que avanza en la investigación de su propia experiencia, ésta se entremezcla con la explicación de Sabra y Chatila. La película recoge testimonios que permiten pensar que las élites políticas israelíes estaban al corriente de los hechos. En varias escenas aparece el primer ministro Menahem Begin y el ministro de defensa Ariel Sharon en televisión o manteniendo conversaciones telefónicas, situándoles como responsables que manejan los hilos de los acontecimientos, en los que tanto israelíes como palestinos serían unas víctimas más o menos semejantes.

La película tuvo una gran repercusión, ganó el Globo de Oro a la mejor película extranjera y el César en la misma categoría, estuvo nominada en los Oscar en esta misma sección, en Cannes formó parte de la sección oficial, considerada la mejor película del año por la National Society of Film Critics y en los premios del cine de Israel arrasó con 6 galardones. Además de otras muchas nominaciones.

{ 34

No obstante, también ha recibido algunas críticas por la imagen mostrada de los palestinos o del ejército, sin embargo, el director deja bien claro que se trata de un relato personal, desde la subjetividad, no de una reseña bélica. En una entrevista le preguntan por la reacción del público israelí, a lo que Folman contesta: “Puede que el modo en que se presenta el ejército moleste más al público israelí. La película carece de momentos gloriosos. Todas las personas entrevistadas son más bien antihéroes, excepto uno, el periodista Ron Ben-Yishai, pero no es un soldado. Puede parecer que una película de animación moleste menos a las personas que no aprueben cómo se presenta al ejército.”<sup>7</sup>

La paradoja de esta película es la combinación del género documental con la animación como recurso visual, con el añadido de tener como única fuente de información la memoria de los entrevistados, cuestiones que se tratarán en apartados posteriores del trabajo.

En cuanto a las técnicas para realizar la animación, no usaron la rotoscopia, técnica que consiste en dibujar sobre imagen real en movimiento que después se convierte en animación, cada dibujo se creó desde cero. Así que, primero se rodó Vals con Bashir en vídeo en un estudio y se montó como un largometraje de 90 minutos. El metraje real sirvió de referencia pero no fue reproducido directamente, sino que después se realizó un storyboard de 2.300 dibujos y finalmente estos 2.300 fueron animados, mezclando animación clásica con animación flash y animación 3D.

{ 35

## **4.2 La visión**

*Lo tonos predominantes en la imagen son anaranjados y amarillentos, junto con el negro que da perfil a las siluetas y limita las formas del dibujo. Un plano general desde el mar nos muestra edificios destrozados detrás de la playa y algunos hombres flotando en el agua. Bengalas cayendo del cielo, todo*

---

<sup>7</sup> Entrevista al director Ari Folman publicada en la web oficial de la película, consultada en: <http://www.golem.es/valsconbashir/entrevista.php>

*acompañado por una música extradiegética envolvente de Max Richter. Pasa a un primer plano picado de la cara de Ari Folman, director y protagonista, mirando hacia el cielo y con el cuerpo sumergido en el agua del mar. La música sube la intensidad.*

*Un plano subjetivo que realiza una panorámica vertical siguiendo el movimiento de las bengalas, empezando por el cielo y llegando al mar donde se pueden ver los pies del protagonista flotando y demás soldados andando por el agua con armas en las manos. Desde un plano frontal se muestra a los hombres desnudos saliendo del agua lentamente y andar hacia la orilla. Vuelve al plano subjetivo del protagonista y vemos como sus pies se hunden, a continuación sale del agua como los demás. A contraluz se muestran las siluetas de los hombres vistiéndose y después un plano general mientras suben de la playa a la ciudad por unas escaleras y los colores van cambiando hacia tonos grisáceos y azulados.*

*Ari camina por la ciudad destrozada seguido de dos compañeros mientras se abrocha la camisa. Plano posterior, gira por un callejón y se encuentra con una multitud de mujeres llorando que caminan en el sentido contrario que él. No se oyen llantos, solo la música. Se muestra una panorámica circular sobre el*

{ 36



*protagonista que empieza en su espalda y termina siendo un primer plano de su cara.*

Esta secuencia, se repite tres veces más a lo largo de todo el film. Durante esta búsqueda de recuerdos y vivencias que realiza Ari Folman, esta visión es lo único que permanece en su mente sobre Beirut. El film supone una recuperación de recuerdos sobre su experiencia en la guerra del Líbano, concretamente sobre qué papel desempeñó él en la matanza de Sabra y Chatila. Así pues, recoge las entrevistas que realiza y las reuniones que mantiene con antiguos excombatientes y amigos para conseguir aflorar esas “imágenes” en su mente y después representarlas a través del dibujo. A lo largo del documental podemos ver dos niveles de representaciones, uno se corresponde con la investigación llevada por el director, las entrevistas en sí, que además en la versión original varios de los entrevistados ponen voz a sus personajes, hecho que según García (2013: 173) refuerzan la función referencial de la película. El otro nivel de representación es el de las declaraciones, el de los recuerdos, los sueños, las pesadillas y la imaginación. Momentos en los que la animación más que representativo tiene un papel evocador, donde se muestra la subjetividad. Se representa la dimensión de lo imaginario, donde la imagen animada no representa sino que evoca.

{ 37

La secuencia descrita al principio, la visión incompleta que guarda Folman en su memoria, pertenece a este segundo grupo de representaciones. En las que el simbolismo es mayor que en las primeras debido a que provienen de la memoria. En estos términos, podemos observar cómo se utilizan los colores durante el film y como aportan significado a cada escena. Los tonos anaranjados, relacionados con el trauma de las bengalas, como se entenderá hacia el final de la película, y los tonos grisáceos o azulados utilizados en situaciones más memorísticas, aunque también oníricas. Los componentes imaginativo y memorístico van entrecruzados en muchas escenas, llegando a no saber diferenciar el espectador entre ambos en algunos momentos.

Este componente imaginativo, proviene de la memoria y la angustia que genera al realizador la imposibilidad de confiar plenamente en sus recuerdos o en los



de los demás. García (2013: 173) afirma que de esa incertidumbre surge, en cierto modo, el recurso a la animación, que se presenta como una herramienta capaz de dar forma a las pesadillas que persiguen a los excombatientes, los recuerdos que centellean en la memoria de Folman o el proceso imaginativo que entra en juego cuando se escucha un relato.

Respecto a la secuencia citada, resulta oportuno hacer referencia al héroe amnésico nombrado por Shaila García Catalán<sup>8</sup>. Presenta una escena-tipo común en muchas películas de ficción que también la vemos aquí representada pese a tener también un valor documental en el caso de Vals con Bashir. Se trata del protagonista que no consigue recordar y se encuentra desorientado, situación comparable con la de Ari Folman. Shaila nombra la metáfora de la utilización de un medio acuoso que está vinculada simbólicamente con el inconsciente. Asimismo, en el recuerdo que persigue al protagonista de la película comienza, como hemos podido ver, con él sumergido en el agua. Se vuelve a hacer referencia a la simbología utilizada en el film.

{ 38

Otra cuestión a rescatar de Catalán, es su hipótesis sobre la culpabilidad vinculada a la figura del héroe amnésico. Ya que en Vals con Bashir, Folman realiza la búsqueda de sus recuerdos removido por la culpabilidad de haber participado en una guerra y no conocer cuál había sido su papel en ella. Incluso en las pesadillas de su amigo Boaz Rein Buskila también está presente la culpa. Éste sueña repetidas veces con veintiséis perros que le persiguen y que según cuenta, representan los veintiséis perros que mató durante la guerra cuando entraban a los pueblos o zonas habitadas. Siente culpabilidad y remordimiento por haberles quitado la vida y ello le persigue en sus sueños. A partir de esta conversación, Folman se plantea por qué no recuerda nada de su experiencia.

El sentimiento de culpa supone el motor de toda la reconstrucción. Y tras las narraciones del periodista Ron Ben-Yeshai y del general Dror Harazi, Folman llega a conocer su función, disparar las bengalas que ayudaban a llevar a cabo

---

<sup>8</sup> “L’heroi amnesic: el més culpable.” Conferencia de Shaila García Catalán

Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Nxw5vIVaj-w>



la masacre. Junto con su amigo terapeuta Ori Sivan, el director se pregunta qué diferencia hay entre, ver caer las bengalas para que te iluminen, con lanzarlas, a lo que Sivan contesta: *“Dada tu situación anímica en aquel momento no hay ninguna diferencia, no puedes recordar la masacre porque en tu opinión los asesinos y todos los que le rodeaban pertenecían al mismo círculo, te sentiste culpable a los 19 años, involuntariamente asumiste el papel de un nazi pero estuviste allí disparando bengalas, no participaste en la masacre”*.

De esta manera Folman consigue descubrir el fantasma que le perseguía y se justifica los tonos naranjas utilizados en diferentes escenas que se asocia con el trauma del protagonista.

#### 4.3 La cámara imaginaria

Ari Folman va descubriendo más detalles de la guerra del Líbano y de su pasado a lo largo del metraje, pero al no poder recordar hechos que le narran compañeros y en los que participó, decide acudir a la psiquiatra Zahava Solomon. *“¿Cómo es posible que no pueda recordar un suceso tan dramático?”* – se pregunta Folman.

La psiquiatra contesta que lo llaman trastorno disociativo, referido a cuando una persona vive una situación pero se siente al margen de ella. Como ejemplo del caso le habla de un paciente que tuvo: *“Una vez me visitó un hombre joven, era fotógrafo. Le pregunté, en 1983 ¿cómo sobreviviste a aquella penosa guerra? Me contestó: Fue bastante fácil, me lo planteé como un largo viaje de un día. Se decía: Qué escenas tan grandiosas estoy viendo, disparos, artillería, personas heridas gritando... veía todo lo que estaba pasando como si fuese a través de una cámara imaginaria.”* En la película se muestran dibujos que interpretan fotografías, con una estética referida al fotoperiodismo de guerra.

*“Entonces pasó algo, su “cámara” se rompió”*. La última fotografía empieza a girar y desenfocarse simulando un fotograma de una película que se desencaja, se oye el sonido de un proyector hasta que la imagen se coloca bien. *“Me contó que la situación se volvió traumática para él, cuando llegaron*

*cerca de las caballerizas de Beirut, vio una enorme cantidad de cadáveres de caballos árabes masacrados. Me partió el corazón, me dijo. ¿Qué habían hecho aquellos caballos para merecer tanto sufrimiento? No pudo soportar ver aquellos caballos muertos y heridos. Había utilizado un mecanismo para permanecer al margen de los acontecimientos, como si estuviera viendo una película de la guerra, en lugar de estar participando en ella. Aquello le protegió. Una vez que se vio inmerso en los acontecimientos, no pudo seguir negando la realidad. El horror le rodeaba y le entró pánico.”*

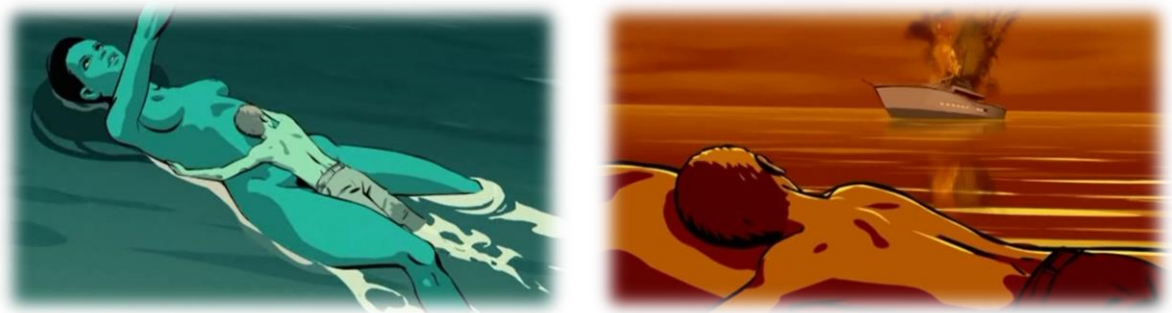
Esta secuencia, resume lo que supone el film tanto para Folman respecto a su propia experiencia, como para los espectadores. Esa “cámara imaginaria” que utiliza el joven fotógrafo para evadirse de la realidad, para poder poner distancia con el horror que está viviendo, representa la animación utilizada en la película. Con la animación es más fácil realizar esa inmersión en un tema tan doloroso y arduo como la matanza de Sabra y Chatila. Igual que el fotógrafo de la anécdota es capaz de vivir la deshumanización y destrucción de la guerra aferrándose al distanciamiento que le propicia visionar la situación a través de la cámara imaginaria, el espectador se zambulle en la historia de Folman a través de representaciones y evocaciones mediante el trazo.

{ 40

Como argumenta García (2013: 174) el distanciamiento, propiciado por la materialidad de la imagen y el acercamiento, gracias al desarrollo de la historia, se constituyen como dos elementos clave a partir de los que se afianza el pacto de lectura espectral en función del cual, se toma conciencia del dispositivo al mismo tiempo que se aceptan las convenciones de documental.

Este distanciamiento necesario a la hora de enfrentarse a situaciones traumáticas o dolorosas se ve también reflejado en uno de los sueños de los entrevistados por Folman en el metraje. Carmi Cna'an relata que les subieron a varios soldados en un barco y él se mareaba, así que se sentó en la cubierta y durmió: “Duermo cuando estoy asustado, incluso hoy escapo durmiendo”, señala.

Utilizando el recurso de la cámara lenta, una música suave y evocadora, y los tonos azulados y grisáceos utilizados en escenas más oníricas, se muestra al joven en un barco seguido de un plano picado del barco en medio del mar y una mujer desnuda gigante nadando hacia él. La mujer lo coge en brazos y lo saca del barco. Carmi está tumbado sobre ella mientras la mujer nada alejándose del barco y, de repente, un avión bombardea el navío. La imagen pasa inmediatamente de los tonos azulados al naranja que recuerda el trauma de Folman, mientras se ve el barco arder en llamas con los tripulantes, y el joven sobre la mujer observa la escena desde la distancia.



{ 41

En esta escena tan metafórica Hachero (2014: 39) asocia la mirada de Carmi Cna'an en la última imagen con la mirada del espectador. La imagen animada, representada por la mujer que nada, acoge al espectador y lo mantiene a una distancia protectora frente al horror, a una distancia que permite la contemplación. La animación propone una experiencia inmersiva a través de la cual poder mirar al horror, pero también protege. El mar, como extensión inabarcable de aguas que esconde una profundidad insondable, es un símbolo recurrente durante todo el film, un espacio presente en la mayoría de sueños y fantasías que se muestran, y que remite a ese lugar de transformación, de indeterminación, de renacimiento y, cómo no, de miedos.

#### **4.4 La imagen real**

Al igual que al joven fotógrafo se le estropea la “cámara imaginaria” y se enfrenta a la realidad de la guerra, el espectador también llegará a verse desprotegido frente a la realidad de la masacre al final de la película.

Durante la última secuencia, el periodista Ron Ben-Yeshai recuerda el día que dieron el alto al fuego y la entrada de su equipo en el campo de refugiados, totalmente destrozado y repleto de cadáveres. Se detiene ante una mano diminuta que sobresale de los escombros y centra su atención en la cabeza con rizos y polvo del cadáver de una niña pequeña. Se adentra en un callejón estrecho encontrando más cuerpos sin vida de niños y mujeres. Se oyen gritos y lloros de una multitud y se muestra una calle repleta de mujeres andando hacia la misma dirección. La imagen avanza con ellas y al final nos encontramos de frente con el joven Ari Folman con la mirada consternada y confundida, mismo plano que se lleva repitiendo al final de su visión pero con los tonos naranjas en lugar de grisáceos como en las anteriores. Por fin recuerda la entrada en el campo y se muestra el contraplano de una mujer que se aproxima hacia él desgarrada por el horror, una imagen que rompe con la estética de toda la película, se trata de una imagen filmada de la realidad.

{ 42



A este plano le siguen más imágenes de mujeres desconsoladas por la tragedia y planos exentos de sonido ambiente de cuerpos sin vida tirados por las calles y en los escombros de las fincas derruidas. Unas imágenes impactantes que incomodan al espectador acercándole a los hechos sin poder

escapar, pues ya ha estado inmerso en la historia y en ese momento asimila definitivamente de lo que acaba de ser testigo.

Respecto a estos repentinos planos García (2013: 174) afirma que “la fascinación paralizante que propician estas imágenes de archivo invita a la mirada del espectador a sucumbir suspendiendo el juicio y abandonándose al goce que entraña el pathos, como suele ocurrir ante la visión mediatizada de atrocidades que propicia el universo mediático.” Pero resulta imposible, porque tras el último plano de un niño entre escombros, *Vals con Bashir* llega a su fin.

Desde un punto de vista analítico del discurso, nos cuestionamos porqué el director decide en el último momento abandonar el recurso de la animación y añadir imágenes filmadas de la masacre en el campo de refugiados. ¿Acaso la animación no aporta suficiente credibilidad al espectador respecto al tema narrado?

Kracauer (1989: 373), haciendo referencia al mito de Perseo y la Medusa<sup>9</sup>, argumenta que “no vemos, ni podemos ver, los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador; y que sólo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia. Estas imágenes no tienen nada en común con la representación imaginativa que el artista hace de un temor invisible, sino que son como visiones reflejadas en un espejo. Ahora bien, de todos los medios de expresión existentes, sólo el cine es capaz de colocar un espejo frente a la naturaleza. De ahí nuestra dependencia respecto a él a la hora de reflejar acontecimientos que nos dejarían petrificados si los contempláramos en la vida real.”

{ 43

Como afirma Kracauer el cine es el medio de expresión que más realista ofrece a nivel plástico una imagen tomada de la realidad, (sin olvidar como se ha mencionado con anterioridad la capacidad de algunos softwares para producir imágenes digitales realistas) sin embargo, en *Vals con Bashir*, el lenguaje

---

<sup>9</sup> En la mitología griega, Medusa era un monstruo femenino, que convertía en piedra a aquellos que la miraban fijamente a los ojos. Fue decapitada por Perseo, quien después usó su cabeza como arma hasta que se la dio a la diosa Atenea para que la pusiera en su escudo

imaginativo de la animación sirve para documentar lo imposible, para adentrarse en las experiencias relatadas y darles un doble sentido subjetivo como afirma Hachero (2014: 46); por un lado reflejar la subjetividad de quienes los vivieron, interpretar su testimonio y las sensaciones que relatan; por otro, introducir en esa dimensión interpretativa una determinada estética que responde a una visión artística y que aporta otras capas de sentido al film relacionadas con la visión personal del director y de su equipo.

La versatilidad que tiene la animación permite que pueda envolver de suficiente realismo las crudas escenas bélicas a la vez que utiliza técnicas expresionistas y surrealistas en las diferentes escenas oníricas del film. A pesar de ello, conforme avanza la película la animación ayuda al espectador a distanciarse respecto a la tragedia. Hecho que distaría del fin de denuncia en un tipo de metraje como éste.

Por ello, en el más claro ejemplo de amnesia colectiva, la última escena donde se narra la matanza de Sabra y Chatila por parte de la Falange Libanesa y con el respaldo del ejército israelí, la animación se vuelve imagen real. En este episodio, que supone el más cruel, se utiliza material documental que agita la conciencia de cualquier espectador que pudiese haberse distanciado de la historia.

{ 44

Así lo da a entender el propio director de la película, Ari Folman, en la entrevista citada por Hachero (2014: 47) <sup>10</sup>:

“la película fue construida como un viaje producido por drogas, una experiencia visual y sensorial para el espectador. Eso comportaba otro riesgo: que el espectador se perdiera en el viaje, en la música, en la belleza de las imágenes, y olvidara la masacre.” El golpe de efecto para culminar esta estrategia es el final con las imágenes grabadas, que busca, “sacar del viaje al espectador y mostrarle esas imágenes inquietantes.”

---

<sup>10</sup> Entrevista publicada en Cahiers du Cinema, nº 635- Junio 2008, realizada por Renzi y Schweitzer

La búsqueda de Folman consigue llegar a su objetivo, la última pieza, estas imágenes televisivas que muestran de forma directa el horror de la matanza, los cadáveres mutilados y el sufrimiento de los que sobreviven. Por lo tanto, el fin de la utilización del material de archivo, es romper con el distanciamiento que propicia la animación en el espectador, que a modo de representación resulta muy útil sobretodo en escenas oníricas y evocadoras, no obstante, con el primer contraplano donde aparece la mujer llorando, es más que suficiente para despertar en el espectador una emoción sobrecogedora y devolverle a la realidad.

#### **4.5 Influencias de la ficción**

A pesar de tratarse de un documental, toma unos códigos de representación, más allá del uso de la animación, propios del cine de ficción. Elementos discursivos que influyen en la forma de representación realista del film. A continuación realizaremos un repaso de algunos de ellos.

{ 45

Cabe decir que la mayoría de estos elementos discursivos son utilizados durante las representaciones de sueños, pesadillas o relatos de los entrevistados, de los que no hay un registro visual, dado que en la mayoría de los casos es imposible. Así pues, el hecho de que supongan una representación en las secuencias oníricas justifica su uso.

Durante la pesadilla de Boaz Rein Buskila con los 26 perros, al llegar éstos a la finca, se muestra un plano-contraplano picado y contrapicado, ambos subjetivos, es decir, uno desde la mirada de uno de los perros y otro desde la mirada del hombre.





Este uso de planos subjetivos, simulando que la imagen mostrada es lo que ve el protagonista también se repite en la visión de Ari Folman, cuando está en el mar viendo como los demás combatientes salen del agua. Se muestran sus pies flotando y como se hunden para coger impulso y levantarse. Este tipo de plano es más propio de la ficción, dado que en un documental el espectador cambia los códigos de lectura, diferentes a si estuviese ante una película de ficción. Al ser un documental, Vallejo (2007: 83) afirma que “los procesos de recepción de este cine predisponen al espectador para una lectura de los códigos cinematográficos confrontándolos con su experiencia de lo real”. Si fuese un documental filmado, el espectador se preguntaría cómo está rodado, cómo siendo un documental se puede anticipar a los hechos y tener una cámara arriba y otra abajo. Sin embargo, el hecho de utilizar la animación y que sea una representación de un sueño, permite hacer uso de este recurso y que sea totalmente válido y aceptado por el espectador.

Del mismo modo, queda justificado el uso de la cámara lenta cuando se muestra el recuerdo de uno de los entrevistados de un niño sujetando un lanzagranadas y disparando contra uno de los tanques. Acompañado de una música anempática, recurso que también se utiliza al mostrar imágenes de soldados disparando contra coches, fincas o lo que tuviesen delante, mostrando la crudeza de la guerra con un tono irónico.

{ 46

O el efecto de acelerar la velocidad de movimiento de todo lo que rodea a Folman dejándole a él a una velocidad inferior durante las imágenes que le muestran en uno de sus permisos paseando por la ciudad, acompañado de una música extradiegética. El efecto traslada al espectador la sensación de soledad, desconcierto y desorientación que siente el protagonista al ver que todo sigue igual y la gente continúa con su vida a pesar de haber una guerra en el Líbano.

Todos estos recursos que la animación permite que sea más fácil de realizar y que debido al distanciamiento que ésta genera, el público no se los cuestiona, resultan una influencia de los discursos de ficción. En un documental filmado no es común hacer uso de ellos. Asimismo, a pesar de tratarse de un film



documental, Vals con Bashir se permite evocar sueños y recuerdos con un discurso ficcionalizado perfectamente justificado.

## **Resultados**

---

### **5.1 La ilustración de la memoria**

En varias ocasiones el documental explora un hecho pasado y como tal, en la realidad sólo quedan sus huellas que siempre son distintas en función de la subjetividad de la memoria de cada individuo. El esclarecimiento de la verdad sobre un hecho a través de los relatos de sus testigos es la base de muchos documentales contemporáneos. (Vallejo 2007: 102)

Es el caso de la película Vals con Bashir, que parte de los relatos de sus testigos, los cuales se basan en sus recuerdos provenientes de la memoria. Sin embargo, el fin de la pieza no es la búsqueda de una verdad absoluta sobre la guerra del Líbano o la matanza de Sabra y Chatila, sino que supone una búsqueda personal por parte del autor, una visión subjetiva donde mostrará su propia experiencia. En palabras del director:

{ 47

“Es mi historia personal. La película empieza el día que descubrí que algunas partes de mi vida se habían borrado de mi memoria. Los cuatro años que trabajé en Vals con Bashir me provocaron un violento trastorno psicológico. Descubrí cosas muy duras de mi pasado y, sin embargo, durante esos cuatro años, nacieron mis tres hijos. Puede que lo haya hecho para mis hijos. Para que, cuando crezcan y vean la película, les ayude a saber escoger, a no participar en ninguna guerra.”<sup>11</sup>

Es una recopilación de experiencias, recuerdos y traumas posteriores a la vivencia de ser partícipe en una guerra. Asimismo, también existe una declaración de denuncia contra los actos bélicos: “He rodado Vals con Bashir

---

<sup>11</sup> Entrevista al director Ari Folman publicada en la web oficial de la película, consultada en: <http://www.golem.es/valsconbashir/entrevista.php>

desde el punto de vista de un soldado cualquiera, y solo puede concluirse que la guerra es terriblemente inútil. No tiene nada que ver con las películas estadounidenses. No tiene nada de glamuroso ni de glorioso. No son más que hombres muy jóvenes, que no van a ninguna parte y que disparan contra desconocidos, les disparan desconocidos, y que vuelven a su casa intentando olvidarlo todo.”

La película describe el encuentro de dos tipos de memoria, la memoria personal y autobiográfica y la social o histórica. La histórica porque sigue un orden cronológico de cómo se desarrollaron los hechos y además narra un suceso en el que se vio afectada mucha gente y se trata de un hecho histórico. La memoria personal es la que va enriqueciendo la forma del relato, la que aporta más contenido, en ella encontramos los sueños y los testimonios de sus compañeros y cómo Folman va construyendo su propia historia a partir de los mismos.

Al no tener material de archivo que registre lo sucedido, todo relato se basa en la memoria de los participantes. Català (2012: 107), realiza una reflexión respecto al grado de veracidad de lo que guardamos en la memoria: “Recordamos lo que nos ha sucedido, aquello de lo que hemos sido testigos, pero ya decía Fellini que, cada vez que recordábamos algo, lo modificábamos, de manera que nuestra memoria se va alterando y convirtiendo paulatinamente en memoria imaginaria. Pero hay otra forma de memoria imaginaria y es aquella que registra los productos imaginarios que nos han sido presentados, sobre todo aquellos que tienen un gran impacto emocional, como por ejemplo las películas de ficción. ¿No forman parte estas de la realidad, una vez han entrado en la memoria y ocupan en ella el mismo estatus que aquello que alguna vez vivimos o soñamos?”

{ 48

¿Es lícito, por tanto, un documental que quiera documentar lo que ocurre en el exterior, de la forma más certera posible, a partir de aquello que bulle en nuestro interior?

El hecho de recurrir a los recuerdos no es algo tan novedoso, muchas piezas documentales se basan en testimonios que también tienen como única fuente la memoria, sin embargo se intenta ilustrar con imágenes de archivo y en la mayoría de los casos los sueños o pesadillas quedan fuera del discurso. Lo inusual en Vals con Bashir recae en utilizar la memoria como fuente principal accediendo además a las pesadillas y representarlo con el recurso de la animación. Sin embargo, como afirma Vallejo (2007: 101) “la gran paradoja es que se elija una forma de representación u otra, el documental siempre tiende a irrealizar la historia que cuenta.” La representación de la realidad está sesgada incluso cuando el documental es filmado, ya que no suele aparecer el dispositivo fílmico o, si lo hace, “la historia se ve mediada y no tenemos acceso directo a esa realidad desde la identificación de nuestra mirada”.

También es importante recordar que la pretensión de la pieza juega un papel importante. Dado que, el documental de Folman no se muestra como una documentación objetiva del suceso, en todo momento y desde el inicio se presenta como una historia personal. Por lo tanto resulta lícito tomar los recuerdos como fuente, compaginándolos perfectamente con relatos y encajándolos formando un puzle final que nos de la respuesta al planteamiento del director. ¿Qué otro camino si no es el de la memoria debería haber tomado Folman para reconstruir su historia? No existe otro registro más que ese, se da cuenta de una realidad de la que solo queda rastro en la memoria.

{ 49

En todo documental, “el mundo proyectado siempre es fragmentario, y aunque la realidad que percibimos a través de la experiencia sensible también lo es, el documental es un discurso elaborado por alguien ajeno a nuestra conciencia. Por este motivo, la peligrosa sensación de acceso a la realidad del documental, no exime su completa construcción e interpretación previa a través del filtro del relato de otro individuo y la consiguiente subjetividad que tan de cabeza trae a los teóricos del documental.” (Vallejo, 2007: 104)

Así pues, podemos ver cómo surgen nuevas tendencias expresivas del documental, nuevas estrategias de realización a partir de las cuales no se busca tanto lo que la cámara no pudo filmar, sino, como recoge Gionco (2012:

2) “la dimensión de lo imaginario, construyendo referentes visuales” donde las imágenes no solo pretenden representar, sino que también evocan.

## **5.2 El protagonismo de la palabra**

A pesar de ser la imagen lo que capta la atención en *Vals con Bashir*, es la palabra de los protagonistas y entrevistados lo que le da el valor documental al film. La forma de representar las ideas y recuerdos es cautivadora pero el peso de contenido lo proporciona la palabra. Catalá (2012: 47) expone la siguiente premisa: en el documental fílmico, el sonido puede o no, estar presente, pero la posibilidad de lo sonoro existe y, cuando se hace efectiva, ese sonido tiende, por costumbre cognitiva del espectador actual, a obliterar lo visible, a convertirlo en secundario.

El documental *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, es uno de los documentales más importantes sobre el Holocausto que, con algo más de nueve horas de duración, recopila testimonios de todo tipo –víctimas, verdugos, testigos, historiadores– con la intención de elaborar una historia oral que condensara los recuerdos de aquella tragedia.

{ 50

El largometraje prescindía expresamente de cualquier imagen relacionada con el acontecimiento porque, según su realizador, cualquier imagen es incompleta y, por tanto, miente: además, ninguna es adecuada a la magnitud de lo acontecido en la Shoah. (Catalá, 2012: 45) *Shoah* contiene, por lo tanto, imágenes de algunas de ellas muy evocadoras, pero ninguna nos muestra ni pretende referirse directamente al genocidio nazi, cuyo recuento se deja a la palabra. Pretende ser una crónica de historia oral.

Si bien los teóricos del documental han defendido siempre la no intervención del realizador sobre la imagen, hecho tratado en puntos anteriores, actualmente nos encontramos ante un panorama digital donde las posibilidades de modificar la imagen son múltiples. Consiguiendo un realismo excelente.

Actualmente existen varios programas disponibles para la generación de animación 3D con la posibilidad de crear contenido orgánico del modo más realista hasta ahora alcanzado. Puede simular formas, texturas y fluidos reales, así como generar cualquier tipo de partícula -arena, agua, fuego- a un nivel muy realista (Vidal, 2011: 8).

Es por ello que se le asigna un mayor protagonismo a la palabra, a los testimonios, en el sentido de credibilidad documental. Ya que la imagen puede ser modificada sin que el espectador se dé cuenta, o crear de la nada una imagen prácticamente igual a la realidad.

Así pues, el valor de realidad se le asigna más al texto, entendiendo este como las narraciones dadas por los personajes en el caso de la película Vals con Bashir, dado que las imágenes son representaciones de la palabra que deriva de la memoria. El resultado no es el fin de la objetividad sino la búsqueda de nuevas formas para expresarla y definirla. Como afirma Vidal (2011: 7) el documental deja de ser entendido entonces como un filme que se compone de metraje grabado en la realidad, para ser definido como un filme que de algún modo se refiere o se basa en material de no ficción. Dejando de lado esa obsesión por mostrar la imagen filmada de la realidad.

{ 51

### **5.3 La presencia del autor**

Dentro del campo de estudio de la no-ficción en el cine, la tipología diseñada por Bill Nichols es probablemente una de las más difundidas. Con la siguiente división, Nichols intenta generar una manera de organizar los textos en relación a determinados rasgos. Presenta así cuatro modalidades de representación: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.<sup>12</sup>

Centrándonos en el rasgo de la intervención o presencia del realizador, la modalidad interactiva, que surgió de un ansia de hacer más evidente la perspectiva del realizador, y la reflexiva, serían las que más se aproximan al

---

<sup>12</sup> Modalidades citadas por Bill Nichols en "La representación de la realidad" 1997, pág.65

modelo de Vals con Bashir. Y en relación a la primera de ellas, Nichols (1997: 79-80) se cuestiona: ¿Y qué ocurre si el realizador interviene o interactúa? ¿Qué ocurre si se rasga el velo de la ausencia ilusoria? ¿Hasta dónde puede ir la participación?

En las obras documentales con una inclinación autobiográfica tiene un ejemplo y una respuesta, piezas como las anteriormente nombradas Persépolis (2007), María y yo (2007) o Vals con Bashir (2008). Deteniéndonos en la última, el director no solo participa como observador o entrevistador, si no, que ocupa también el papel de protagonista, no solo en el pasado al reconstruir los hechos, sino también en el presente, mostrando como le afecta dicha reconstrucción. Incluso Folman llega a nombrar la película como terapia: “La búsqueda de recuerdos traumáticos enterrados en la memoria es una forma de terapia. La terapia duró lo que la producción de la película, cuatro años. Durante este tiempo, pasaba de la depresión más absoluta, fruto de los recuerdos que me volvían a la memoria, a la euforia más desbordante por hacer una película de animación innovadora, que iba mucho más rápido de lo que había esperado. Si fuera un loco de la psicoterapia, diría que realizar la película me ha transformado profundamente.”

{ 52

La primera persona está presente durante gran parte del film, ya sea en los relatos de los entrevistados al hablar de su experiencia, como en las reflexiones de Folman sobre los acontecimientos y la reconstrucción. El subjetivismo, el punto de vista personal y la vivencia sobre un hecho como una guerra quedan reflejados en el metraje. No obstante, toda pieza documental siempre supone la representación de un fragmento de la realidad narrada.

Así pues, lejano queda el planteamiento reduccionista de un cine documental limitado a un registro objetivista de la realidad, enriquecido ahora por los diferentes caminos que ha adoptado una práctica documental impulsada en buena medida por esas miradas autobiográficas que buscan nuevas fronteras para su expresión audiovisual. La tendencia autobiográfica y de documental subjetivo desvía la vieja problemática de la objetividad vinculada a la veracidad que tanto ha acompañado al género.

## **Conclusiones**

---

En una sociedad actual en la que cada vez hay mayor acceso a dispositivos de grabación, donde la maleabilidad de la imagen está al alcance de prácticamente toda la sociedad y existe una excesiva circulación de información audiovisual, la objetividad y la veracidad en la imagen filmada cada vez es más cuestionable. Estamos ante un espectador con muchísimos más recursos que hace 10 años.

La imagen fílmica y su posibilidad de alteración, ha evolucionado a partir de las tecnologías digitales que permiten la modificación de parámetros del video grabado en la realidad, así como su combinación con elementos creados de forma virtual. Lo que permite crear nuevas representaciones.

La ficción siempre ha buscado nuevas formas de representación y de ampliar sus efectos de expresión, sin embargo, el documental siempre ha estado limitado a un registro objetivista en relación con la imagen real o su representación. El realizador siempre ha tenido un papel más distanciado, elegía el contenido pero no formaba parte de él. La imagen en sí, era la mayor prueba de veracidad en un documental, o en su defecto, un protagonista de los hechos narrados dando testimonio del suceso.

No obstante, la intención de representar hechos desde un punto de vista personal, de los que no existe apenas material para ilustrarlo, ha propiciado la búsqueda de nuevas influencias y formas de representación en el género documental. En esta tendencia de abrirse a otras influencias en el género, Vidal (2011: 1) presenta cuatro tipos de tendencias formales hacia las que se ha movido el cine documental en el siglo XXI: el documental de hypermontaje, el documental pictoralista, el documental collage, y el documental animado. Defendiendo que más que en el terreno narrativo o temático, es en el formal donde se ha observado el cambio e influencia, idea de la que en parte difiero.

{ 53

Personalmente, tras analizar los diferentes documentales, opino que la animación ha influido en una tendencia temática más concreta, referida a situaciones traumáticas y subjetivas. Donde lo que se ha querido representar va más ligado a un mundo interno de la persona, mostrar lo que resulta invisible a la vista y solo se encuentra en la cabeza. Poner imagen a lo no visible para los demás o a aquellas situaciones que provocan angustia y en las que es necesaria una distancia para digerirlas, a las representaciones subjetivas de la realidad. Aquí es donde encontramos la virtud de la animación frente a la imagen real. La capacidad distanciadora para enfrentarse a imágenes no deseadas a la vez que evoca sensaciones y situaciones realistas. La capacidad de representar esa huella ausente de un hecho pasado a través del trazo del dibujo.

Por lo tanto, a partir de la observación de varias obras documentales contemporáneas, llego a la conclusión de que existe una nueva forma de concebir el género documental, el cual ha roto los límites con el cine de ficción en búsqueda de nuevas formas de expresión orientadas hacia la subjetividad en los casos analizados. Una representación que también requiere un ejercicio de imaginación en el espectador, al enfrentarse a una representación gráfica, inconscientemente creará en su cabeza la imagen real de lo que ve en la pantalla. Pero el documental ya no se basa en la imagen grabada de la realidad, sino en la construcción de un discurso basado en la no-ficción independientemente de su forma de representación.

{ 54

## **Conclusions**

---

In a modern society in which there is increasing access to recording devices, where the malleability of the image can be reached by almost the whole society and there is an excessive circulation of audiovisual information, objectivity and



accuracy in every shot image it is increasingly questionable. We are facing a viewer with many more resources than 10 years ago.

The film image and its possibility of alteration, has evolved from digital technologies that allow the modification of recorded video parameters in reality, as well as its combination with elements created virtually, what allows creating new representations.

Fiction has always sought new forms of representation and of extend its expression effects. However, the documentary has always been limited to an objectivist record regarding the actual image or its representation. The producer has always had a more detached role. He or she chose the content but was not part of it. The image itself was the biggest test of truth in a documentary, or otherwise, a protagonist of the events described witnessing the event.

However, the intention of representing events from a personal point of view, of which there is hardly any material to illustrate it, has led to the search for new influences and forms of representation in the documentary genre. In this trend of opening up to other influences on gender, Vidal (2011: 1) present four types of formal tendencies which documentary film has moved to in the XXI century: the hyperstaging documentary, the pictorialist documentary, the collage documentary collage and the animated documentary. Arguing that rather than narrative or thematic field is in the formal where there has been a change and influence, idea in which I partly differ.

{ 55

Personally, after analyzing the different documentaries, I think that animation has influenced a specific topic trend, based on subjective and traumatic situations. Where what is represented is linked to an inner world of the individual, what is show is invisible to the eye and it is only found in the head. Adding the image to what is not visible to others or to situations that cause distress and in which a distance is necessary to process them, or to subjective representations of reality. Here it is where we find virtue of animation in front of the real image, the spacer capacity to deal with unwanted images while evoking

feelings and realistic situations, the ability to represent the absent trace of a past through the stroke of the drawing.

Therefore, from the observation of several contemporary documentary works, I conclude that there is a new way of conceiving the documentary genre, which has broken the boundaries with fiction films in the research of new forms of expression oriented towards subjectivity in the cases analyzed. A representation that also requires an exercise of imagination in the spectator, when facing a graphical representation they will unconsciously create the real picture in his head of what it is seen on the screen. But the documentary is no longer based on the recorded image of reality, but in the construction of a discourse based on the non-fiction regardless their form of representation.

## **BIBLIOGRAFÍA**

---

ARANDA, Pablo. (2015) Waltz with Bashir Movie Review. Landscape Film Festival Blog. Consultado en <<http://www.landscapefilmfestival.org/blog/?p=31>>

BAZIN, André. (1990) [1958-1962] *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep.M, (2012) *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Santander: Shangrila.

COCK, Alejandro (2008) Documental y animación: realidad des-dibujada? en Docus: cine de no ficción. Consultado en <<http://docuscolombia.blogspot.com.ar/2008/08/documental-y-animacin-realidad-des.html>>

DONOSO PINTO, Catalina (2013) Waltz with Bashir, Al encuentro (horroroso) de las imágenes. La fuga. Consultado en <<http://www.lafuga.cl/waltz-with-bashir/415#>>

GARCÍA LÓPEZ, Sonia (2013) La huella ausente. Los vasos comunicantes de la animación y el documental, en Roberto Cueto (ed.), *Animatopía. Nuevos caminos del cine de animación / Animatopia. New Paths of Animation Cinema*, pp. 163-172

GIONCO, Pamela (2012) La animación en el cine documental, en *El ángel exterminador* nº 19 (julio-agosto-septiembre). Consultado en <<http://www.elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/animadoc.html>>

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, (2004) Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad, en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, Córdoba*, Consultado en <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-ficcionalizacion-y-naturalizacion.pdf>>

HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno, (2014) Trazar lo irrepresentable: la imaginación del horror en el documental animado a partir de Vals con Bashir. Consultado en <<http://hdl.handle.net/10230/22991>>

HONESS ROE, Annabelle, (2011) Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a framework for the study of animated documentary". Consultado en <[http://www.academia.edu/5796008/Absence\\_Excess\\_and\\_Epistemological\\_Expansion\\_Towards\\_a\\_Framework\\_for\\_the\\_Study\\_of\\_Animated\\_Documentary](http://www.academia.edu/5796008/Absence_Excess_and_Epistemological_Expansion_Towards_a_Framework_for_the_Study_of_Animated_Documentary)>

KRACAUER, Siegfried. (1989) [1960] *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

MORA MENDOZA, Oscar (2013) Sueño y epifanía en Vals con Bashir. Traspatio. Consultado en <<https://espiralesvacios.wordpress.com/2013/03/30/sueno-y-epifania-en-vals-con-bashir/>>

NATCHE, Jaime. (2009) Vals con Bashir: Llagas del subconsciente que la conciencia no cierra. Miradas de cine nº 83 febrero. Consultado en <<http://miradas.net/2009/02/actualidad/vals-con-bashir.html>>

NICHOLS, Bill, (1997) [1991] La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona: Paidós.

PALAO ERRANDO, José Antonio (2005). La profecía de la imagen-mundo. Para una genealogía del paradigma informativo, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay)

PALAO ERRANDO, José Antonio (2005) Lo que no soporta el recuerdo: El *punctum* en el recorte de los textos. En: López Lita, Rafael; Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Fco. Javier, El análisis de la imagen fotográfica, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.

PASCUAL, Iris. (2012) Vals con Bashir: Análisis histórico de una película. Aquí fue troya. Consultado en <<http://aquifuetroya.com/2012/02/28/vals-with-bashir-analisis-historico-de-una-pelicula/>>

SOFIAN, Sheila (2005). The truth in pictures, en FPS vol. II, n° 1 (marzo). Consultado en <<http://www.fpsmagazine.com/mag/2005/03/fps200503lo.pdf>>

VALLEJO VALLEJO, Aida (2007). La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental, en Doc on-line n° 2 (julio). Consultado en <[http://www.doc.ubi.pt/02/aida\\_vallejo.pdf](http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf)>

VIDAL, Aram, (2011) Nuevas tendencias formales del cine documental en el S.XXI, en El ojo que piensa (Revista de cine iberoamericano). Consultado en <<http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/articulos/188>>